

Proposición de lectura mítica para el poema 1 de Pablo Neruda (a la luz de otras de sus obras)

Yosuke Kuramochi Obreque

RESUMEN

Consecuente con la línea de análisis desarrollada por Roland Barthes, se intenta proponer el análisis de un poema de Pablo Neruda (1967:87), desde la perspectiva de un código crítico como punto de partida de tal sentido, subyacente en el texto del poema y por tanto decodificable a través de la lectura y el análisis.

Según Roland Barthes, el análisis estructural presenta dos tendencias divergentes: una modelizante, que trata de establecer un "modelo narratif, evidentment formel, une structure ou une grammaire du Recit"; y otra, subsumida bajo la noción de texto, espacio, proceso de significaciones en trabajo.

"une production en train de sa faire, 'branchée' sur d'autres textes, d'autres codes (c'est l'intertextuel), articulée de la sorte sur la société, l'Histoire, non selon des voies déterministes, mais citationnelles" (Barthes 1973:29).

A la primera tendencia la distingue como análisis estructural, el que se aplica sobre todo al relato oral, al mito (Barthes 1974; a la segunda tendencia la llama análisis textual, que se aplica exclusivamente al relato escrito.

ABSTRACT

Following the theory of Roland Barthes, this study proposes the analysis of a poem by Pablo Neruda. From the perspective of a mythical code as the starting point.

Así situados en el relato escrito, nos hallamos con una forma de análisis -"o lo que se parezca a un análisis", como la señala Barthes (1970:4)- cuya teoría se encuentra dispersa en una variedad de trabajos del autor; sin embargo él realiza aplicaciones ejemplares del método sobre el relato *La isla misteriosa*, de Julio Verne, y un cuento de Edgar Poe ("El caso del señor Waldemar").

Las dificultades que parecen (y lo son) muy considerables para analizar un relato desde este punto de vista -ya que existe cierta 'libertad' para escarbar semánticamente en un código determinado subsumido en el relato- se vuelven mayores si nos situamos frente al texto lírico, sobre todo si se piensa que esa forma de análisis se concibió para el relato.

Esta dificultad se produce no sólo porque el análisis textual deja de lado la retórica,¹ la figura (Todorov 1968: 30-31,

42-43), los formantes lingüísticos (Jakubinsky cit en Eichenbaum 1970: 26-27), los procedimientos, los aspectos fónicos y estructuras espaciales de simetría, anti-simetrías, gradaciones, etc.,³ aspectos formales que significan desviación de una norma de lenguaje cuya determinación e incidencia persigue el análisis de Jakobson en el poema,⁴ dirigiéndose con predilección a las construcciones que fundadas en la función poética del lenguaje, en el signo mismo (Jakobson 1974)-exponen el trabajo de los significantes en distintos planos (Jakobson 1973); sino además se produce porque privilegia los sentidos en plan abierto, no sólo con respecto al texto mismo, objeto de la lectura, sino en relación a otros textos y a la sociedad y a la historia. Esto vuelve inseguras, oscuras (en la medida que la oscuridad borra los contornos) las formas y debemos así guiarnos por el sentido para encontrar los caminos, las 'avenidas' del análisis, por la pérdida de hitos de referencia, de parámetros que puedan conducirnos en la lectura textual. Esto ha inducido a la búsqueda de códigos en el texto, residentes en su estructura, en su 'tejido', y sin embargo en completa dependencia del nivel de conocimiento de la existencia del código como para la develación del mismo.

Ello nos plantea muchas interrogantes; entre otras:

¿Cuántos códigos son utilizables en el análisis, si la revelación de ellos depende de la 'receptividad' del analista?. ¿Qué distingue en estrato (Hozven 1979: 111-112) de un código?

El profesor Gilberto Triviños ha planteado la posibilidad de formalizar (legalizar tal vez) la lectura del sentido residente en el código, mediante una ley conforme a la cual se escribe el texto en un código particular: de qué forma se transgrede, confirma, enmascara, opone, neutraliza una cierta legalidad (Triviños

1977). Entonces, se debe intentar descubrir esa ley, reproducir su constructividad, develar su presencia; en suma, organizar los sentidos. Con ello se "sujeta" un tanto el sentido total, se evita -por medio del análisis- que él se escape en su 'explosión'. Dice Barthes:

"El análisis textual no trata de describir la estructura de una obra, no se trata de fijar una estructura, sino más bien de producir una estructuración móvil del texto" (Barthes 1973. La traducción es nuestra).

Y también:

"Cette manière de procéder est théoriquement importante: elle signifie que nous ne visons pas à reconstituer la structure du texte, mais à suivre sa structuration, et que nous considérons la structuration de la lecture plus importante que celle de la composition (notion rhétorique el classique)" (Barthes 1973).

Consecuentes con la línea del análisis textual, planteada por Barthes, nos hemos propuesto intentar el análisis de un poema de P. Neruda (1976: 87) desde la perspectiva de un código mítico como punto de partida de tal sentido, subyacente en el texto del poema y por tanto decodificable a través de la lectura y el análisis.

"LA SED Y EL AGUA"

Poema 1 de Pablo Neruda.

Lectura mítica.

En el análisis nos situaremos en la significancia. Trataremos de develar de entre los posibles sentidos, de preferencia aquellos que se abren hacia el mito. Pode-

mos señalar, como hipótesis, que el corpus elegido trata del abandono del hombre a la necesidad, a la desarmonía y a la muerte post-edénica.

Texto

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.

Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar al hijo del fondo de la tierra.

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros
y en mí la noche entraba su invasión poderosa.

Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en mí honda.

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida
y firme.

Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!

Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.

Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!

Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

El primer par de líneas del primer cuarteto

-Cuerpo de mujer.../ te pareces al mundo...- nos presenta a una mujer sola, *no unida* a nadie; en cambio las líneas 3 y 4 - Mi cuerpo... te socava/ y hace saltar al hijo...- nos indican, en general, un sentido de unión bastante intensa, no sólo por el tipo de acción (*socava*, que relaciona a los

sujetos), sino por lo que compromete esta unión. Considérese que en un sistema de permutaciones la unión puede verse como:

HOMBRE + MUJER

hombre + tierra (mi cuerpo/blancas colinas/socava)

mujer + tierra (cuerpo de mujer/labriego/socava)

Ambos sentidos, tanto el de desunión como el de unión,⁵ se confirman en el poema, configurando por reiteración un campo temático:⁶ el de la Desunión-Unión.

La desunión indicada para las líneas 1 y 2

1 cuerpo de mujer... = mujer sola

2 te pareces al mundo...

se liga a

5 Fui solo... = hombre solo

y a las líneas

14 persistiré en tu gracia

16 ... donde la sed eterna sigue = hombre solo

Por otra parte, la unión que muestra a los sujetos relacionados se confirma por la misma reiteración de este significado; así, desde el verso:

3 Mi cuerpo... te socava = unión del hombre y la mujer
hasta el verso:

10 Pero cae la hora de la venganza y te amo= que explicitan la unión del hombre y la mujer 7

La armonía, en la cual diferentes sectores del texto dialogan confirmativamente coincidiendo en la unidad, rige también para las relaciones de las áreas del texto que coinciden con el significado

opuesto de desunión. El esfuerzo del texto por consolidar estas series semánticas de algún modo paralelas, de alguna manera también figuradamente verticales, se torna tenso cuando las áreas de significado de una serie se enfrentan a las otras de significado opuesto (unión vs. desunión). Desde este punto de vista las áreas polemizan y arman la oposición *conjunto vs. disyunto*.

El campo temático puede ser el de la 'unión-desunión. El perfila una estructuración con gran espesor de sentidos. También desde él fijaremos la partida para el destrenzamiento de otros niveles de sentido.

En este poema observamos un hombre dominado por la sed ("la sed eterna sigue, /y la fatiga sigue, y el dolor infinito". Vs. 15-16), situación por la cual crea un ser que sacie su necesidad. Su sed abre -como un pozo inexistente- el sentido del agua. Los orificios que recorre en su viaje, los "vasos del pecho", las "rosas del pubis" -desde el pecho al pubis hay la misma distancia que desde el niño al hombre- no le producen el 'agua' que le permitiría vivir; por el contrario multiplican su sed por la producción de un nuevo ser necesitado -el hijo- y muere llevándose su sed sin fin a los "oscuros cauces" de la eternidad.

Revisemos ahora lo que sucede, en una perspectiva secuencial. De hecho, hay acciones y relaciones que son asumidas y luego consumidas por el tiempo de la historia:

Aparición,	forjamiento	apareamiento
Producción	surgimiento	de la mujer
	de hijo.	
del hombre solo		

Esta secuencia está dominada por el desgaste y, por otra parte, el hombre (ser) después de este tiempo -en el NO tiempo de la eternidad post mortem- in-

augura otra serie de acciones ("... persistiré en tu gracia." V. 13). Así se genera una oposición entre:

TIEMPO DE EXISTENCIA VS. TIEMPO DE LA ETERNIDAD

Ahora, en la distribución figuradamente horizontal que hemos propuesto, el tiempo de la existencia distribuido en la sucesión, deja sus extremos abiertos. Pero hay aquí un vacío aparente. Si preguntamos: ¿Qué hay antes de nacer? y ¿Qué hay después de morir?, el mito responderá a la última pregunta: hay una eternidad de Desunión y Sed (incompletidad y necesidad); y ante la primera pregunta sugerirá un 'tiempo' antes del forjamiento, de la agricultura, de la caza; es decir, antes del trabajo, que reúne la pena, el esfuerzo, la fatiga y es la forma angustiada de procurarse el no morir.

Además, el trabajo para sobrevivir es del tiempo de la incompletidad, de la unión sexual, de la reproducción y de la muerte. Sólo encontramos un 'tiempo' opuesto también como tiempo de no necesidad, de tierra productiva, sin fatiga, de no mortalidad y de unidad completa para el hombre antes de su partición y su sujeción al tiempo (hombre y mujer): es el tiempo edénico.

El tiempo de la existencia se consume en una doble oposición terminal y de origen, en la simetría de un tiempo de orígenes edénicos y de un tiempo de fines, en este caso un tiempo avérrico (para saturar estos polos en la escritura, habría que ubicar uno de realización final paradisíaca, tal como lo presenta el discurso poético de Gabriela Mistral en "Paraíso",⁸ y un polo de orígenes avérricos, el de la rebeldía angélica luciferina, que habría que situar en los textos que buscan su conjunción con este sentido⁹).

Con los antecedentes señalados a modo de proposición, intentaremos reducir los elementos de la historia contenida en los sentidos del poema en la dirección dominante de esta lectura, esto es, bajo la forma de una variación mítica, siempre en un plan tentativo y de propuesta:

Un hombre cazador (con flecha y arco) que antes no lo fue, sin agua (con sed), forja a un mujer (hija de sus manos), para sobrevivirse [para no estar solo, para continuarse, para no morir]. La mujer era de tierra y de musgo. Al volverse agricultor (labriego), el hombre busca el Agua (para su sed) recorriendo los orificios de la mujer, del pecho, de los ojos [orificios pares], del pubis y de la boca [orificios impares].

Su búsqueda es infructuosa. Luego de copular con la mujer-tierra, socavándola, hace saltar un hijo de la tierra, pero no obtiene el Agua. El hombre sigue con su sed más allá de su tiempo (donde la sed eterna sigue) en los oscuros cauces oscuridad, con un dolor sin fin (infinito).

Si se asume esta lectura, la distribución del *tiempo natural* que parece constituir la secuencia

hombre solo - hombre necesitado - productivo - hombre con mujer - hombre solo,

admite la superposición y en cierto modo la equivalencia de *tiempo cultural*:

tiempo - prehistoria - caza - agricultura - socialización - civilización.

por otra parte, ambas secuencias con su carga y la dirección de sus sentidos en la temporalidad del existir, están remitiendo a la doble articulación con un *tiempo "mítico"* (supra):

Tiempo de la soledad y > tiempo de la existencia > Tiempo avérrico del origen edénico de producción y muerte de eterna necesidad.

Siempre dentro del sentido propuesto, pero desde un nivel o perspectiva

discursiva, hay un movimiento producido por metonimias sucesivas, como lo son:

hombre solo > hombre forjador > hombre copulador > hombre padre > hombre solo.

Elas poseen un movimiento circular en tanto la aparición de un nuevo hombre (hijo) reinicia el movimiento señalado restableciendo el paso de una imparidad inicial a través de la paridad en compañía de la mujer a la imparidad de un nuevo ser (sentido *numérico*).

Curiosamente, estos sucesivos desplazamientos sintagmáticos constituyen la metáfora del *hombre efímero*, expandiendo el campo semántico desde el individuo a la especie, del sujeto particular al sujeto universal, conformándose el símbolo de la subsidiariedad del significado primario; su forma es una 'condensación' del sueño o tal vez la pesadilla del hombre que no desea morir, deseo que la letra recoge como el paso del signo al símbolo, de la inconciencia de la naturaleza mortal y de su origen, al delirio y la verdad de esta trágica realidad en la conciencia del discurso poético (Clancier 1979: 43).

En el orden de la producción y por ello dentro de un sentido de algún modo económico, se trata de un proceso multiplicador, por la producción de otro ser, la compañera, y luego del hijo, proceso que inicia a su vez la desvalorización de lo producido, toda vez que ello implica la destrucción connatural a la muerte. Se podría hablar de una economía de sentido avérrico porque los productos son murientes y necesitados ad eternum, en oposición de una economía paradisiaca en cuyo sentido encontramos a la producción de seres que mueren para alcanzar la plenitud eterna.

Al conformarse el sentido del espacio y del tiempo del existir frente al espacio y al tiempo de la duración, surge la

oposición: vida breve vs. vida imperecedera (código filosófico-metafísico).

En cuanto a la vida breve, la muerte se origina con la dualización del "héroe" de la relación mítica, el cual desde su soledad ha pasado voluntariamente, por el forjamiento de una compañera, a la compañía. Luego, por su relación con ésta, ha pasado a la familia: hay un hijo que surge de la relación (sentido *sociológico*).

Por otra parte, se transita de la soledad imbricada al entorno natural, hacia la cultura nómada de las flechas, el arco y la honda, para luego arribar al sedentarismo de la labranza (sentido *cultural*).

En otros términos, se observa a un hombre erectado en un movimiento penetrador en el tiempo de la historia, forjador de una mujer a la cual se une. No obstante, ella ha sido forjada como un arma y se comporta como tal quitándole la vida: deserectándolo (sentido *psicoanalítico*).¹⁰ Al mismo tiempo, la mujer al darle un hijo, origina la vida breve.

En otro lugar de la escritura nerudiana encontramos a este ser necesitado y sediento, buscando el agua para suplir su carencia, pero el agua resulta mortal.¹¹

Variación mítica de La Canción desesperada

Un hombre cantor viaja, sediento y hambriento. Encuentra a una mujer acuática y vegetal (*Era la sed y el hambre, / y tu fuiste la fruta. II. 28*). El viajero era dentado y come a la mujer (*Oh la boca mordida, oh los besados miembros / II. 36; oh la cópula loca... / II. 38 o los hambrientos dientes, ... II. 37*). La mujer se transforma en agua y se lo traga (*Todo te lo tragaste, ... Como el mar... Todo en ti fue naufragio, II. 9, 10, 11*).

También el viajero como cantor pro- visto de dientes aparece marcado otra vez por la necesidad: con sed, solo y hambriento:

Variación mítica del Poema 7

Un hombre solo, pescador, consumido por el fuego (arde en la más alta hoguera mi soledad, II. 3-4), tira sus redes en las aguas de una mujer oceánica (tiro mis tristes redes a tus ojos oceánicos, II. 1-2), pero lo que recoge es una pesca de tinieblas (sólo guardas tinieblas, ... II. 7).

El agua alimentaria está otra vez ausente; y si está, es improductiva. El sentido del agua en este contenido mítico se teje con el sentido de la oscuridad en la variación mítica del poema 1: "sólo guardas tinieblas" y "oscuros cauces donde la sed eterna sigue..."; además se enlaza con el sentido del fuego: "arde en la más alta hoguera mi soledad", sentido que se abrirá en otros lugares del texto, cuando sea la Mujer la que intente vencer la soledad y la muerte uniéndose al Fuego, no al Agua, y lograr la eternidad como no-muerte. Mas en tal caso se producirá un idéntico fracaso, sólo desatará la noche y la muerte. Así cerrará su simetría improductiva el mito del Hombre sediento de eternidad.

Recogiendo en la red de la lectura los sentidos más evidentes nos encontramos con una mujer terrestre y vegetal (ver P.1), luego ella es acuática y vegetal (ver la C.D.). Por otra parte está la sed de un hombre que la padece y que también se muestra hambriento. El encuentro del sediento es con un agua mortal (Ver la C.D.) y con la oscuridad. El sediento -primitivo, agricultor- aparece erectado, cantor y dentado, sin embargo, es deserectado (ver P.1) naufraga y es tragado (ver la C.D.).

El campo mítico en la lectura nerudiana sigue saturándose. Así vemos la sed junto con el hambre en un hombre ahora desdentado:

Variación mítica del Poema 3: el hombre desdentado

Una mujer muñeca, hija del mar y de la tierra (caracola-terrestre) II. 4), man-

tiene relaciones con el crepúsculo (crepúsculo cayendo en tus ojos 12... II. 3). Un hombre sin dientes que la busca (he visto doblarse las espigas en la boca del viento, II. 15-16) intenta en vano "comérsela". Ella lo llama con voz lenta y muriente (voz misteriosa dobla en el atardecer resonante y muriendo, II. 13-14), pero ella se convierte en niebla, en silencio y en piedra. El hombre se vuelve humedad en ella.

El recorrido implica, pues, un paso de la sed y el hambre a la humedad y al naufragio. En tal búsqueda, la mujer terrestre pasa por la naturaleza vegetal con el fin de transformarse en agua mortal para el sediento.

En otra variación se trenzarán, el sentido de la sed, el de la voz (código *acústico*) y el del fuego destructor (sentido *escatológico*), de la destrucción por el fuego:

Variación mítica del Poema 6

Una mujer vegetal y de agua tenía relaciones con el crepúsculo por los ojos (en tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo). La mujer se une a un hombre sediento y le habla con voz lenta mientras lo consume con su fuego (Apegada a mis brazos como una enredadera/ tu voz lenta y en calma./ Hoguera de estupor en que mi sed ardía./ (II. 5,6 y 7).

El sonido, la voz, se escucha en otros lugares de la escritura:

Mujer con voz lenta y triste Poema 1
mujer muda Poema 2
mujer con voz que dobla lenta Poema 3
mujer con voz lenta Poema 4
hombre privado de voz Poema 5
mujer abeja zumbadora Poema 8
mujer muda amada por su mudez Poema 15

La voz es un elemento de penetración en el mundo, signo un tanto de la

masculinidad; sólo que el mito, dentro del sentido *psicoanalítico*, puede presentarlo como pérdida para el hombre y como ganancia provisoria -ya que finalmente ambos pierden- para la mujer, en una inversión destructiva. El silencio valorado al máximo en el poema 15, "me gustas cuando callas...", termina con la alegría por la aparición de la Voz en la mujer, Voz que priva al amante del silencio de su propia voz. En otro poema se observa cómo la mujer ocupa la voz del hombre:

Variación mítica del poema 5

Un hombre hablador (habla sólo de sus palabras) quiere ser escuchado -relacionarse por el orificio del oído- con una mujer. La mujer lo posee quitándole la voz y ocupando el lugar de su habla (Pero se van tiñendo con tu amor mis palabras./ Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas / (II. 24). El hombre, mudo, se dedica entonces al trabajo manual (Voy haciendo... un collar... para tus blancas manos/; II. 26-27).

¿Sería posible que el hombre necesitado y hambriento, sin dientes y sin voz se transformara en un manjar apetitoso?. Pareciera que esto es lo que nos dice la lectura mítica del poema 8. La mujer comería entonces al hombre mortal con gusto y con sonido: zumbando. El hombre en vano trataría de ahuyentar a esta mujer golosa, lograr que se silencie, invocando su silencio: "¡Ah, silenciosa!"¹⁴.

Variación mítica del poema 8

Una mujer abeja tuvo relaciones con un hombre. Como éste era de miel, lo comió. Volvió sobre su cadáver y giraba en espirales de humo sobre él. El espíritu del hombre se puso a cantar y a recordarla, pero como estaba muerto, su palabra no tenía eco. La mujer abeja zumbaba y a él le parecía oírla, aunque ella no podía producir ruido audible para él, por ser un espíritu.

Así, al aparecer la Miel pegada a un código acústico por el sonido (la voz), se agrega al sentido de lo alimentario que se ha venido sugiriendo.

El cauce del mito en el poema acorta las distancias entre el sentido del agua y el sentido del fuego, cubriéndose ambos bajo el manto semántico del símbolo. De este modo el fuego, tal como el agua, en su calidad de fantasma del deseo bajo la forma de la sed, puede ser benéfico o destructivo. Además, sed, agua, fuego, voz se trenzan en dos torsiones: hacia la necesidad y el deseo de permanencia, dirección en la que le sigue, con trágica fidelidad, el hilado del fracaso y de la muerte:

el fuego solar

Crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca
(Poema 3, II. 3)

Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro
(Poema 2, II. 9)

En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo
(Poema 6, II. 3-4)

Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos
(Poema 6, II. 15)

(Obsérvese que siempre se trata de un fuego muriente, en decadencia, el del sol crepuscular).

La sed, el agua, la voz

La dolorosa sed que hace próxima el agua,
La resaca invencible que me arrastra a la muerte.

He aquí mi sed que *aúlla* sobre mi *voz* ya muerta!

He aquí mi *voz* extinta. He aquí mi alma caída.

Los esfuerzos baldíos. La sed herida y rota
(*El hondero entusiasta*, I)

Agua Mortal

Sólo por el naufragio de mis ojos de macho

En el agua infinita de tus ojos de hembra!
(Ibidem, supra, II. 9)

Sed, Fuego

Sed de ti que me acosa en las noches hambrientas.

Trémula mano... ebria de sed, loca de sed,
sed de selva en sequía.

Sed de metal ardiendo, sed de raíces ávidas
(Ibidem, supra)

Agua y Fuego

Sed de ti que en las noches me acosa como un perro.

Los ojos, *en ella se aniquila como el agua en el fuego*. (Ibidem, II)

En orilla opuesta al agua está el fuego, como replicando la distancia entre el hombre y la mujer. Ahora el mito intentará -por la sed del fuego y por el otro extremo, o mejor la otra mitad humana: la mujer-alcanzar la superación de la carencia de unidad y permanencia, carencia cuyo otro nombre es la muerte. Por ello terminaremos con una variación mítica del Poema 2 en el cual pareciera estar el sentido de este intento que igualmente fracasa:

La heredera muda de un hombre que había descubierto el secreto del fuego que mata (llama mortal), el fuego sexual, es pretendida por el sol casi impotente (crepuscular). El sol la seduce como serpiente metálica (viejas hélices del crepúsculo que entorno a ti da vueltas). El sol la fecunda accidentalmente (cae) con el fruto de la vid (racimo). La mujer concibe y mata al sol. Transformada en vegetal (de la noche las grandes raíces crecen desde tu alma) y regresa las cosas que había comido (a lo exterior regresan las cosas en ti ocultas) por vía vaginal (de modo que... recién nacido) y da a luz algo monstruoso: un pueblo pálido y azul de hombres que mueren. Desde entonces la mujer atrae (magnética) al sol moribundo, desprovee de color a las cosas (cosas nocturnas, pueblo pálido y azul), seca las flores (sucum-

ben sus flores) y da a luz moribundos que son para el mal (llena es de tristeza).

No dice el poema "llena de gracia", sino "llena de tristeza", acercándose para

sucumbir junto a la Mujer que tuvo un Hijo sin mediación de hombre y que fue eterno, engendrándose por El un pueblo de seres que no morirán, que vivirán para siempre en el Paraíso... (Código *religioso*).

NOTAS

1 "La poética es el análisis que permite responder a esta cuestión:

¿Qué es lo que convierte un mensaje verbal en la obra de arte? En ese elemento específico que yo por mi parte, llamaría, retórica" (Barthes s/f).

2 Todorov (en Hozven 1979: 146) señala:

"¿Cuáles son concretamente estos procedimientos? Su identificación se desprende de la definición que Jakobson proporcionó de la poesía un lenguaje que tiende al devenir opaco. Por ende, los procedimientos serán todos los medios actualizados por los poetas que nos lleven a percibir el lenguaje en sí mismo y no como el sustituto simple de las cosas o de las ideas: las figuras, los juegos con el tiempo y el espacio, la singularidad del léxico, la construcción de la frase, los epítetos, la derivación y la etimología poética, la eufonía, la sinonimia y la homonimia, la rima, la descomposición de la palabra..."

3 ⁴... Any noticeable reiteration of the same grammatical concept becomes an effective poetic device. Any unbiased, attentive, exhaustive, total description of the selection, distribution and interrelation of diverse morphological classes and syntactic constructions in a given form surprises the examiner himself by unexpected, striking symetries and antisymetries, balanced structures, efficient accumulation of equivalent forms and salient contrasts... by rigid restrictions,

in the repertory of morphological and syntactic constituents used in the poem" (Jakobson: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", cit en Werth 1976).

4 Cf. actualization: "This is, more or less, deviation from some norm, either a norm of the language, or one set by the poem himself"

Ibidem, opus cit.

5 Esta idea de los sistemas de oposición, de elementos que se confirman y/u oponen dentro de una estructura de este modo "contradictoria", se encuentra en Ian Mukarovsky 1971. También es explicitada en Belic 1972.

6 "El código adánico o más bien el campo temático del abandono original, pues este campo reúne en sí varios códigos" (Barthes 1970).

7 Secuencialmente, esta función de apareamiento "precopular" debe preceder a la unión misma (que aparece primero); luego, el hijo.

8 "Paraíso": "Lámina tendida de oro,/y en el dorado aplanamiento,/dos cuerpos como ovillos de oro; // Un cuerpo glorioso que oye // y un cuerpo glorioso que habla / en el prado en que no habla nada; // Un aliento que va al aliento / y una cara que tiembla de él, / en un prado en que nada tiembla. // Acordarse del triste tiempo / en que los dos tenían tiempo / y de él vivían afligidos, // A la hora de clavo

de oro / en que el Tiempo quedó al umbral / como los perros vagabundos..."

(G. Mistral 1979: 45-46). En una atemporalidad de cuerpos gloriosos, unidos (se comunican: "habla", "oye"), no hay necesidad ni aflicción (eso es del tiempo de la existencia). Es el encuentro completo: la plenitud que transporta el prado terreno al espacio paradisíaco.

9 Tal vez en Baudelaire, Ch: *Les fleurs du mal*, en nuestra imagen de realidad occidental cristiana.

10 El discurso que porta esta historia puede considerarse en las categorías de duro o blando según exprese o corresponda a los significados de agresión o de deflación y muerte (Huxley: *Affable Sauvage*, Londres 1956. Cit por Lévi-Strauss 1972: 157).

11 Mito 77. Tenetehara: la vida breve. El primer hombre creado por el demiurgo vivía en la inocencia, no obstante tenía el pene siempre erecto... Instruida por un espíritu acuático (...), la primera

mujer le enseñó como ablandarse el pene entregándose al coito.

Cuando el demiurgo vio el pene flácido montó en cólera y dijo "De ahora en adelante tendrás el pene flácido, y harás niños y después morirás, tu hijo crecerá, hará también un niño y morirá a su vez" (Wagley-Galvas, p. 131, cit. en Lévi-Strauss, o.c. p. 157).

12 El verbo *caer* tiene el significado de relación, de cópula, en la intertextualidad del discurso; así lo confirman otros lugares de la escritura nerudiana, por ejemplo: "... Cae la hora de la venganza, y te amo" (Poema 1); "... Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro"; luego nacerá un "hijo" = pueblo (Poema 2).

13 "Peleaban" remite intertextualmente al combate, el cual tiene un significado de apareamiento: recuérdese: "Pero cae la hora de la venganza, y te amo" (Poema 1).

14 Véase "La Chica loca por la miel" en Lévi-Strauss 1972.

BIBLIOGRAFIA

Augusta, F. J. de 1910: *Lecturas Araucanas*, Valdivia, Chile, Imprenta de la Prefectura Apostólica.

Barthes, Roland 1970: "Par Ou Commencer", *Poétique* 1, París, Edit, du Seuil.

————— 1973: "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", en *Semiotique Narrative et Textuelle*, París, Larousse.

————— 1974: "Análisis estructural del relato (sobre las actas XXI)", Apunte mimeografiado, Universidad de Concepción.

————— 1970: "L'analyse structurale du recit" in *Recherches de Science Religieuse*, Janvier-Mars, pp. 17-37.

- s/f: *El Análisis Retórico*, Ap. Mimeografiado, Valdivia, Universidad Austral.
- Baudelaire, Charles s/f: *Les Fleurs du Mal*, Baudoriu Editeurs, París, s/f.
- Belic, Oldrich 1972: "La obra literaria como estructura", en *Problemas de Literatura, Revista Latinoamericana de Teoría y Crítica Literaria* N° 1, Valparaíso.
- Clancier, Anne 1979: *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra.
- Eichenbaum 1970: "La Teoría del Método Formal", en *Teoría de los Formalistas Rusos*, Buenos Aires, Signos.
- Gabriela Mistral 1979: Tala, Santiago, Editorial Andrés Bello.
- Hozven, Roberto 1979: *El Estructuralismo Literario Francés*, Valparaíso, Ediciones Universitarias.
- Jakobson, Roman 1973: "Les Chats de Charles Baudelaire", en *Questions de Poetic*, París, Editions du Seuil.
- Jakobson, Roman 1974: "Lingüística y Poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- Lévi-Strauss, C. 1968: *Mitológicas I*, México, Edic. Españolas del Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. 1972: *Mitológicas II*, México, Edic. Españolas del Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. 1981: *Mitológicas IV*, México, Edic. Españolas del Fondo de Cultura Económica.
- Mukarovsky, Ian 1971: *Arte y Semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, Serie Comunicación
- Pablo Neruda 1967: *Obras Completas*, Buenos Aires Edit. Losada.
- Todorov, Tzvetan 1968: *Poétique*, París, Editions du Seuil
- Triviños, Gilberto 1977: Apuntes del curso de postgrado Teoría del Texto, ILUI 501, Universidad Austral de Chile.
- Werth, Paul 1976: "Roman Jakobson's Verbal Analysis of Poetry", in *Journal of Linguistics*, vol. 12#1, March, Cambridge, Univers. Press.